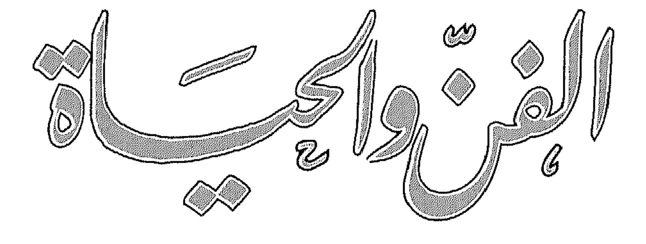
ثروت عكاشة



دار الشروق



الفن والحياة

الطبعة الأولى
١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى -
رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
البريد الإلكترونى: email: dar@shorouk.com

ثروت عكاشة



دار الشروق



محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة يوم الأربعاء ٦ مارس ١٩٩٦م خلال الموسم الثقافي والفني، بدعوة من الأستاذ الدكتور مفيد شهاب رئيس الجامعة وقتذاك .



الفن والحياة

حديثى الليلةَ محاولةٌ لرسم ملامحَ عاجلة لموضوع الإبداع الإنسانى الجمالي، وهو كما تعلمون موضوعٌ أكبرُ من أن يُلمَّ به حديثٌ أو حتى أن يطويَه بين دفّتيه كتاب. وما من شكٍّ في أن الفن كان من أولى الوسائل التي أفصحَ بها الإنسانُ عن نفسه، فهو منذُ أن وُجدَ عاشَ يكافحُ من أجل وجوده وبسْط سلطانه وتحقيق رفاهيه، فابتدع من الآلات والأدوات ما يكفلُ له الغَلبةَ في ذلك الصراع. غير أنه مع هذا كان يشعرُ بالقصور عن الوفاء بكلٍّ ما تتطلبهُ شؤونُ الحياة، فلقد كان منها ما هو حسّي وهذه كان العقلُ يَقْوَى لها بالخبرة والتجربة اللتين يفيدُهما من الممارسة المتّصلة، كما كان منها ما هو معنويّ، وهذه لم يكن العقلُ يملكُ فيها غيرَ الحَدْس والتخمين. وهذا الإحساسُ بالقصور إزاءَ المعنويات التى بدت غامضةً هو الذي حرّك العقلَ لاستجلائها،

فإذا هو بذلك يضعُ الأساسَ لنشأة الفنون، التي هي من صُنع الذّوق، كما وضعَ الأساس لنشأة العلوم التي هى بنتُ التَّجْربة. بل إن حياةَ الإنسان لتكادُ تكونُ متمثّلةً في شقِّها الفنىّ أكثرَ منها في شقِّها العلمي، وذلك لما في الجانب الفني من احتفاظ بما له من سحر وجمال وقدرة على إثارة شتَّى المشاعر والانفعالات مهما طالَ الزمن. فإنسانُ اليومَ لا يزالُ يَسْحرُه جمالُ قناعِ توت عنخ آمون ورأس نفرتيتي، ولايزالُ يُشْجيه نشيدُ الفرحة في خاتمة سيمفونية بيتهوفن التاسعة، كما لا يزالُ تُحرِّكُ مشاعرَه التراچيدياتُ اليونانيةُ القديمة، وتستهويه منحوتات وصورُ عهد النهضة الأوروبية، بينما هو ليس كذلك بالنسبة لنتَاجِ العقل في مجال العلمِ الذي هو في تطور مُتّصل، فما نأخذُ اليومَ به من نظريات قد يتبيّنُ خطؤه غدا وتَحُلُّ محلَّه نظرياتٌ أخرى. وكم من أنظمة فلسفية وفروضٍ علمية لم تعشْ طويلاً وانطوت...

ومن الناسِ اليومَ من لا يأبهُ لما هو جميل، فلم يَعُدْ بعضُ الناس اليومَ في هذا العصر - عصرَ المصانع والآلات والتكنولوچيا - يجدُ متعةً في اللّوحات الجميلة والتماثيل البديعة، ولا في تلك المباني الضخمة من معابدَ وهياكلَ وقصور، ولا في تلك الُمخَلَّفات الأدبية والموسيقية... لكن،

ما أرخصَها من مُتعة تلك التي هي رهنٌ بما في أدواتنا من نفع فحسب، فهذه لا تخلقُ ذوقًا ولا تُنَمّي إحساسا ولا تُلهبُ وجدانا ولا تأخذُ بيد الإنسان إلى حياة أفضل بل ترجعُ به إلى حياة أدنى، فإن التعلّق بالرخيص يَجُرُّ إلى الإسفاف، وكلما تطلّعَ الإنسانُ إلى ما هو أسمى وأجلّ تَجيَّشَ فيه الطموحُ إلى كلِّ ما هو سام جليل.

والفنُّ يكادُ يكونُ ضرورةً من ضرورات الحياة، شأنُه في ذلك شأنُ الخبز سَواءٌ بسواء، بل قد يكونُ أوْجَبَ للحياة من الخبز نفسه. وما تميّز وجودُ الإنسان عن وجود الحيوان إلاّ بالفكر والخيال والإبداع، ولو عاش الإنسانُ لطعامه كالحيوان لاستوى الاثنان ولما كانت هناك إنسانيةٌ وحيوانية، فالفنُ - كما يقولُ شيلر - يجعلُ لَوْنَ الحقيقة يبدو في أطياف اللون السبعة (قَوْسُ قُزَح). وإبداعُ الإنسان هو أسْمَى ما يتميّزُ به، يُصوِّرُه فنُّه الذي يُشكِّلُ هذا الإبداعَ ويجعلُه مرئيا أو مسموعا أو مقولا.

وإذا كان لنا أن نتلمَّسَ حضارتَنا فلن نجدَها إلاّ فيما خلّف الإنسانُ ويُخلّفُ من تلك الآثار الفنية المُشيَّدة وغير المُشيّدة، وما أظنُّها كما يقولُ البعضُ فيما انتهينا إليه من وسائلَ تكنولوچية

وإلكترونية، فما هذه إلا لكي توفّرَ للإنسان أن يفكّرَ ويُبدعَ في يُسر لا في عُسر كما كان من قبل. وبهذا التفكيرِ وذاك الإبداع ارتقى الإنسانُ إلى أسمى درجات الحسِّ والذوقِ والجمال والصفاء، التي هي من سمات الروح الإنسانية الكاملة التي ينشُدُها المرءُ لكي يحيا إنسانًا بحق على وجه البسيطة، يعيشُ للخير وللخيرِ وحدَه.

ولقد فُطر الإنسانُ على أن يكونَ مالكًا لإرادته مالكًا لاختياره، فأصبح قادرا على أن يُميّزَ بين ما هو جيّدٌ وما هو رديء، وبين ماهو جميلٌ وماهو قبيح. ومن هنا كان الإحساسُ «بالإجادة» الذي عنه كانت نشأةُ الأخلاق والفنون، وعنهما تفرّعَ علمُ السلوك وعلمُ الجمال، فإذا علمُ السلوك يضبطُ نهجَنا وإذا علمُ الجمال يكيّفُ إبداعَنا. ثم هُما إن افترقا طريقًا التقيا آخرَ الأمرِ على غايةٍ واحدة هي «الإجادة»، التي هي صفةُ الإنسان المُبدع المميزّة له عن غيره.

وكان الإغريقُ يربطون بين الجمال والفضيلة ويؤمنون بالصلة التي تجمعُ بينهما، وكانوا يُسمُّونَها «كالو كاجاثوس» أي اتحادُ الجمال والخير. ويكشفُ لنا ترتيبُ شقّيْ هذا اللفظ اليوناني عن

صدارة الجمال ومكانته الرفيعة. وعلى هذا النحو شيّدَ الإغريقُ أخلاقيّاتهم على أسس جمالية وبؤّءُوا الفنونَ هذه المكانةَ الساميةَ مما حرّكَ فيهم الولعَ بممارستها. كذلك يعترفُ الرّاشدون من بين فنّانينا المُحدثين بأنه لا انفكاكَ بين الفن والأخلاق، فهما المعقلُ الأخير الذي تفزعُ إليه القيمُ الإنسانية. فليس ثمةَ شيءٌ له صدقُ العملِ الفني في التعبيرِ عن الإنسان فكرًا وإحساسا، وليس ثمة شَيءٌ له صدقُ العَمل الفني في الدلالة على مايكُنُّ الإنسانُ ويُضمر. لهذا كان تاريخُ الفن خيرَ ما يَحفزُ الإنسانَ إلى «الأجْود»، وكان قُصاراه في ذلك أن دعا هذه «الإجادةَ» التي عاش ينشُدُها بـ «الجمال»، نكادُ نراهُما شيئا واحدا وإن ظهرا شيئيْن، فلا «جمالَ» إلا عن «إجادة» ولا «إجادةَ» إلاّ وغايتُها إلى «جمال»، لا فكاكَ لأحدهما عن الآخر، ولا نجدُ أحدَهما إلاّ حيث نجدُ الآخر.

«الجودةُ» إذن هي تعبيرٌ عن موهبة الفنان وجُهده، غير أنها كذلك ضرورةٌ للمتلقّي حتى يستقبلَها ويُفسحَ لها مجالا في نفسه. وهنا يبدأ حوارٌ صامتٌ بين المتلقّي ونوع الإحساس الذي أثارَه العمل الفني في وجدانه. وهنا أيضا يكمنُ السرُّ الذي يجدُ فيه الفنُ مأربه وسببَ وجوده.

وإذا كـان الفنان يرسم اللوحـة أو ينسجُ النغمَ - أعني بداية الخُطُوات في إبداع الفن - فـإن مـؤرخ الفن يُضـفي الأهمـيـة التاريخية على العمل الفنّي في نزاهة تامة وحياد مطلق. ومهما كانت العقبات التي تصادف مؤرخَ الفن في محاولاته فلا مناص أمامَه من الالتقاء «بالروح». . ومن هنا ينبغي أن تتوافرَ في هذا المؤرخِ - كي يؤدّي مهمّته على أتم وجه - صفاتُ عالِم النفس الذي استوعب الفن عن طريق خبـرته، بالتجانس بين الفن وعلوم النفس والجنس ووظائف الأعضاء والأحلام والتصوّف والحب، وجـولات واسعة حولَ الزمـان والمكان، كي يحـدّدَ الدوافعَ النفسـيـةَ التي أدّت بالفنان إلى أن يرسمَ مـا رسم، أو ينحتَ مـا نَحَت، أو يُبـدعَ مـا أبدعَ من نغم. وبهـذا يسـاعـدُ «المتلقّي» على أن يكتشف - بينما هو يتطلّع أو يستمع إلى العمل الفنى - الحالة الوجْدانيةَ التي كان يُعانيها الفنان وهو يُبدع لنا تحفته. وبهذا أيضا تسري في الموسيقى والشعر والرقص تلك الوثبةُ الخلاّقةُ نحو رهافة الحسّ التي تَرْقَى بنا إلى الذُّري، وتدفع بنا إلى التأمل الذي يفتح للفكر والقلب أبواب المعبدِ. . . . . معبد الجمال. . .

ولقد رأينا نفرًا من مؤرّخي الفن يأخذُ في تقسيمه للأعمال

الفنية بنظرية الاطّراد والترقّي على الرغم مما في ذلك من مآخذ، فنحن مُلزمونَ لو أخَذنا بها أن نَعُدَّ الكثير من الأعمال العظيمة التي بين أيدينا خُطُوات على الطريق إلى الكمال، شأنُها في ذلك شأنُ الخطوات الأولى البدائية، فننظرُ إلى الترتيل «الجريجوري» مثلا على أنه مرحلةٌ من مراحل الرّقي، وأن نجعلَ الموسيقى «البوليفونية» في عصر النهضة تجربةً من التجارب البشرية، وأن نضع مؤلفات «باخ» بين التطورات الموسيقية منذ عصرها البدائي الأول إلى عصر «ستراڤنسكي» و«راڤل»، وأن نعدَّ أغَاني القرن السابعَ عشَر الجميلةَ المصاحبةَ للعُود درجةً من درجات التَّرقِّي الذي انتهت إليه أغاني «اللّيدَر» الرفيعة، وماهي غيرُ وحْدة لها كيانُها المستقلُّ المتكامل، كماَ كانت لها رسالتُها المتميزَّة في عصرِها، سواءٌ أخذنا بنظرية الترقّي أم لم نأخذ.

وفي الحق إن خيرَ ما يُعوَّلُ عليه اليومَ من نظريات تاريخية، تلك التي تسوّي بين أحقاب التاريخ كلِّها لا تُمَيِّزُ حقبةً عن أخرى إلاّ بما تحقّقُه من ازدهار تملكُ أَسبابه، ولا تفضلُ حقبة على حقبة بسَبقها في الوجود أو بتأخّرها. وهذه النظرية لا تأخذُ بالتسلسل المتّصل ولا بالترقّي المطّرد، وتردُّ ما يكون من تطور إلى التغيّر العلمي لمفهوم الفن والثقافة. . وفي ذلك يقول مؤرّخٌ

الفن الفرنسي «إيلي فور» على سبيل المثال : إن الحضارة المصرية لتضارعُ أيةَ حضارة أخرى ظهرت على وجه الأرض . وهو بهذا يُساوي بين الحضارة المصرية التي بلغت أوجَهَا في القرن الخامس عشَر قبل الميلاد وبين غيرها من الحضارات التي ظهرت بعدَها ، لا يجعلُ للتطور والترقّي ولا للتَّخلّف الزمني نصيبًا في حُكمه . ولعل في هذا ما يفسّرُ لنا وجودَ أعمال فنية متماثلة مع تباعُدها زمانا وتَخالُفِها مكانًا .

وخيرُ ما يطبعُ النفوسَ على التذوّق الفني استمتاعُها برؤية الآثار الفنية وتطلُّعها إليها . وقديما رأينا الصينيين يهيمون بجمع التحف الفنية في دورهم يحتفظون بها في صناديقَ فاخرة ، يخْلُون إليها في مواقيتَ معينة وفْقَ طقوس مأثورة عن السّلف . . . يتأملون ويتخيّلون مؤمنينَ بأن الفرْد كلما توفّرت له تحفٌ فنية مختلفة يُجيلُ فيها بصرَه توفّرت عناصرُ الذوق وغَلَبَتْ عليه ، فإذا هم قد مَلَكُوا بما فعلوا روحانيةً فنيةً سبقوا بها الغربَ بآلاف السنين فلم يحذ حُذْوَهم إلاّ حديثا ، حتى أصبح من العسير أن نصدّقَ أنه لم يكن ثمة مُتحفٌ في أوروبا الحديثة إلا منذ مائتي عام فقط . فلقد كان توفيرُ اللوحات المصوّرة والمنحوتات والآثار الفنية قديما من العُسر بمكان ، وكانت تقومُ

بينه وبين ذلك حوائلُ كثيرة، إذ لم يكن الانتقالُ إلى الأماكن الأثرية يسيرا، كما لم تكن الطباعة قد أخذت سبيلَها ولا الوسائلُ الحضارية الأخرى قد بلغت هذا الشأوَ من الرُّقيّ. وما من شك في أننا نملكُ اليومَ من أدوات الاتصال والانتقال والطباعة ما لم يملكْه السَّلفُ بالأمس، وغدا الفردُ وهو مستلق في داره يستمتعُ بما هنا وهناك مطبوعا أو مصوَّرا أو مرئيا على شاشة السينما أو التليفزيون أو الكمپيوتر دون أن يبرحَ مكانَه، فأصبحنا بهذه الوسائل والأدوات أقدرَ على أن نُهَيّئ لأنْفُسنا ما يُذْكي فينا الذوقَ الفنّي ويَطبعُنا على الإحساس به، فإذا متاحفُ الفن التي لم تأخذْ بالانتشار إلا خلالَ القرن التاسعَ عَشَر تغدو اليومَ ذات شأن كبير في المعاونة على استيعاب الأعمال الفنية ودراستها والموازنة بين بعضها وبعض حتى غدت جزءا من حياة الناس اليومية، وأصبحت تلك المعروضاتُ الفنّيةُ تُمثّلُ شيئا قائما بذاته يُضفي عليها مجتمعة طابَعًا جديدا. فقد كُنّا من قبلُ نرى المنابر والشماعدَ والطُّرز عناصر أساسية ضمنَ مكوّنات المسجد، وكذلك كُنا نرى التماثيلَ القُوطيةَ عنصرا أساسيا ضمن مكوّنات الكاتدرائية، كما كانت اللوحات الرومانية الكلاسيكية المصوَّرة مرتبطةً ارتباطا عضويا بالمكان الذي أُعدّتْ

وقديما تنبّهت الكنيسة إلى أثر الفن في النفوس مصوَّرًا أو منحوتا أو منغوما ، فأمسكتْ زمامَ الفن بيديْها حتى لا يكونَ إلاّ ما تُحبُّ وتَهْوَى ، وفرضت على رجال الفن رقابةً قاسيةً مخافة أن يَصْدُرَ عنهم ما يُخلخلُ العقيدةَ وينحرفُ بالناس عن جادّة الدين . وما نظنُ اجتماعَ مجلس الثلاثين (١٥٤٦) كان إلاّ لهذا ولإنقاذ الكنيسة الكاثوليكية من التَّداعي الذي تعرّضت له بعد حركة الإصلاح الديني بزعامة مارتن لوثر . ولقد كان منْ أمر هذا المجلس أن أخذ في رقابة الفنانين بعد ما رأى خطرَ تأثير الصورة أو التمثال في النفوس ، وفي اختيار الموضوعات التي لا تناقضُ العقيدة من قُرب أو من بُعد ، وتَجمعُ الناس على احترام العقيدة والتعلّق بالدين ، غير أن كنيسةَ روما ما لبثتْ أن حاولت استردادَ سلطانها الذي فقدته خلالَ عصر الإصلاح الديني بالمبالغة في الكشف عن ثرائها الدنيوي وتصوير أمجاد السماء التي تَشدُّ القلوبَ عن طريق تسخير الفنون لخدمتها من تصوير ونحت وعمارة وموسيقى تُشيعُ البهجة في النفوس ، فغمرت الكنائسَ بالألوان المتألّقة والزخارف المفرطة التي تبدو لنا اليومَ في جمال الديكورات المسرحية .

هجرت الكنيسةُ أسلوب عصر النهضة المنادي بتحكيم العقلِ

من أجله دارًا كان أو قصرًا أو بازيليكا، لا وجودَ لها مع غيرها من أعمال فنية غير متآلفة معها نظرةً وروحًا. وإذا المتاحفُ في العصر الحاضر لا تكتفي بانتزاع العمل الفني من منشئه فحسب بل تجمعُ بينَه وبين ما يُباينُه، أي تجمعُ بين أعمال متفرّقة أو متناقضة، وإذا هذه المُباينة تقتضي اختلافَ النظرة إلى العمّل الفني نتيجةَ تلك المواجهة بين النّقيضين. وهذا أيضا ما انتهى إليه الأديب الكبير أندريه مالرو في كتابه الخالد «المتحف الخيالي» بما يضمّ من مستنسخات وصور فوتوغرافية تتيح لنا أن نعارض بين نقش بارز ورصيعة محفورة وأن نتبيّن الطراز الذي يجمع بينهما. ولا يناقشُ المؤلِّف الأعمال الفنية وهي منفرطةُ العقْد، بل يناقشُها جملةً في إطار تاريخي واحد. كما لم يقتصر على تقديم نماذجَ من حضارة بعيْنها بل أفاض وضربَ أمثلة من حضارات مختلفة. وكذا فعل مع الفنون، فنراه يعرضُ مع اللوحة المصوّرة التمثال والنسجيّة المرسّمة والنقش البارز ليقعَ على العنصر المشترك فيها جميعا. وهكذا أصبح المتُحف الخيالي للمرة الأولى مُتحفا لتراث الإنسانية عبْرَ العصور، يحفظ لنا الأصول بعد استنساخها، فقد يعدُو الزمن على الأصول فيمحو شيئا ويمسحُ شيئا، ولكن عواديَه لا تستطيعُ أن تَمَسَّ ذلك المُستنسخ.

في تحديد أثر العمل الفني، وآثرت في عصر الباروك ضخامة المباني المعمارية والألوان الصارخة في التصوير مع إبراز التأثيرات القوية للضوء والظلال، وكأنما أراد هذا الفنُّ بإبهاره المفرط تضليلَ العقل وإغراقَه في بحار الوهم وزحزحتَه عن الاعتدال والتوازن إلى عالَم الهوَس المحموم. كما تبنّت روحُ الباروك في مجال الموسيقى نفسَ الهدف، فحاولت تحريكَ مشاعر المُستمع من خلال خصائص التعبير الفني كلِّها، واتضح أن أفضَلَ الوسائل للوصول إلى هذا الهدف هو توجيهُ كلِّ مقوّمات الموسيقى من ميلودية وهارمونية وإيقاع نحو هذه الغاية.

وهذا الفنُّ الذي حرصت الكنيسةُ على أن تجعل زمامَه في يديها إيمانًا منها بتأثيره المؤكّد هو الذي كاد أهلُ بيزنطة يُثيرون من أجله حربا دامية خلال القرنين الثامن والتاسع فيما يُعرف بحركة «تحطيم الصور». وهذا الذي خَشِيَتْهُ الكنيسة من انطلاق الفن بلا ضابط، خَشيَ منه أيضا نفرٌ من المسلمين فحالوا يومًا دون أن ينطلقَ الفنُّ انطلاقَتَه الحرّة، الأمرُ الذي جعل الفنَّ الإسلامي قرونًا عدّة مقصورًا على الزخرفة لا يعدُوها. ومن هنا خَصَّ الفنُّ الإسلامي في ظل هذا التشكّك الفنَ الزخرفي

بالقسط الأكبر من جَهْده ودقّته، فإذا هو يخلّفُ أروعَ ما يُؤْثَرُ من فنّ «الأرابيسك» أي فن الرّقش والتوْريق المتشابك الذي غدا فنَ الإسلامِ الأصيل، وكان الفنانون المسلمون فيه مُعجزين حقًّا لا يُجاريهُم فيه غيرُهم. كان الفنانُ المسلمُ يستلهمُ في هذا أحاسيسَه، فإذا خطوطُ الرقشِ الممتدة في شطحاتها إلى ما لانهاية تشيرُ إلى رؤياهُ الميتافيزَيقية. وَهذا الاقتضابُ وذاك التحويرُ لم يكونا غير نتيجة منطقية لتَجنّب رسم الكائنات الحيّة على صُورَها استجابةً لهذا الوازع. وكان الفنانُ المسلمُ إذا ما اضّطُر إلى ذلك شتَّت أجزاءَ تلك الكائنات أو كرَّرَ صفوفَها لتكونَ أقربَ إلى الحلْية الزخرفية منها إلى شكلها الأصلي. ومنْ إشراقة نفسه أضفى على أشكاله ألوانا زَاهيةً مُشرقةً ماتَزالُ تبعثُ فيناَ الحنينَ والنشوة.

وإن ما وقعَ إلينا من تصاويرَ إسلامية ـ على قلّته ـ ليؤكدُ أن هذا التحريمَ لم يكن على إطلاقه، فثمة مُصوّرون مسلمون ظلوا يصوّرون ما شاءوا سواءٌ أثناء ما نُطلقُ عليه مدرسةَ التصوير العربية التي اندثرت مع غزو المغول لبغداد في القرن ١٣ أو مدرسةَ التصوير الفارسية أو التركية أو المغولية في الهند. بل لقد ذهبت المدرسة الفارسية إلى حدٍّ تصوير قصة المعراج التي

زخرت بها «مخطوطةُ معراج نامه» المحفوظة بدار الكتب بباريس.

ولقد جاءت تعاليمُ القرآن الدينية والروحية صريحةً واضحة، مما حال بين المسلمينَ في صدر الإسلام وبين رسمِ صور إيضاحية لنصوص القرآن، وكذلك كانت الحالُ في تصوير حياة النبي - صلى الله عليه وسلّم - وصحابته. ولم يُحجمْ المصوّرون في مبدأ الأمر عن التصوير الرامز للرسول لأن تصويرَه كان محرَّمًا، بل توقيراً وإجلالا، ودليلُ ذلك استخدامُهم الشُّعلةَ النورانيّةً حولَ رأسِ النبي - عليه الصلاة والسلام - في الصّور الرامزة له ولغيره من الأنبياء منذ أواخرَ القرن الرابعَ عَشرَ، ثم إضافةُ النّقاب إلى وجهه في نهاية القرن الخامس عشر تميّزا له وتبجيلا.

والفن لا يقفُ عند إبداع الجمال وتحقيق أسمى متعة للإنسان، بل هو ينفذُ كذلك إلى أعماقه ليوائمَ بين أمزجته فيحفظُ له اتّساقَ كيانه الداخلي. ويذهب علماء النفس إلى أن ثمة شهوات في النفس تضطرم وما أكثرَ ما يعاني المرءُ من كَبْتها، وقد يعجزُ فُيسيءُ إلى المجتمع الذي يعيشُ فيه بما يندفعُ إليه من

خروج على القوانين والتقاليد، وقد يُفلحُ فيسيء إلى نفسه بما يجرُّ عليها من ويْلات الكَبت. ولم يجدْ علماء النفس لذلك مخرجا غيرَ الفنون، فهي بما تمثّله كفيلةٌ بردٍّ النفوس إلى الطمأنينة حين تجدُ ما تشتهيه وتتخيّلهُ بين يديْها مرئيًا أو مسموعا. وقديما طالعنا أرسطو بنظريته المعروفة «كاثارسيس» أي التطهّر، معبّرا من خلالها عن أثر الفنون في تطهير النفس من أهوائها وتخليصها من الانفعالات الضّارة، وإزاحة ما تُعانيه من قلق وتوجّس، وتأجيج قدراتنا على التسامي والاستشراف. لقدْ أثبت أرسطو أن التراچيديا كانت مدخلا إلى ما أرادَه من تطهير نفسي لا يتأتّى للمشُاهد إلاّ بعدَ أن يكونَ قد استنفذَ كلَّ انفعالاّته بعد فراعه من مشاهدة المأساة، فيصبحُ في حال من الاتّزان والسكينة العقلية يليقان بمُواطن في «مدينته المثالية». وتفسير ذلك، أن الخوف الذي يستشعره المُشاهد من خلال تتبّعه للموقف الدرامي يُزيحُ عنه ما يُعانيه من قلق، وأن الاندماجَ المتعاطفَ مع البطلِ الدرامي الرئيس يوسّعُ أفقَ بصيرته، ومن ثم يكونُ للتراچيدياَ تأثيرٌ نفسيّ وإنسانيٌّ في آن واحد على المُشاهد والقارئ على حد سَواء. وما يسري على التراجيديا فيما يتصل بالتطهير النفسي يسري بالمثل على سائر

الفنون كالموسيقى والغناء والرقص والنحت والتصوير وغيرها .

ولكن تُرى مَنْ هو الفنان؟ أهو المعبّرُ عن روح الجماعة التي ينتمي إليها وعمّا تحسُّ به ويجيشُ في صدورها؟ أم هو المعبّرُ عن ذاته وآلامه وأحلامه؟ سواءٌ أكان الفنانُ هذا أم ذاك، فهو لا شكَ يستلهمُ من الزمان الذي يعيشُ فيه، ومن البيئة التي يحيا فيها، ومن الأحوال التي تحيط به، وهو على الحالَيْن معبّرٌ عن نفسه وقومه بل وإنسانيته . وعلى هذا النحو نجدُ أن المصوّر «برُويْجلْ» على سبيل المثال الذي بدأ بتصوير طغيان الطبيعة على الإنسان قد حمل فن التصوير الفلمنكي إلى صميم الحياة، وعبّر بقدرة تشكيلية رائعة عن البؤس الإنساني مُوحيا بمأساة الشعب الهولاندي تحت نير الحكم الإسپاني، فأعطى الإنسان في لوحاته الأخيرة مكان الصّدارة، وجعلَ منه بطلا في صراعه من أجل وجوده في هذا العالم . وإذن فليس ثمة ما يدعو إلى التفرقة، وأن يكونَ هناك لونان من الفن؛ فنٌّ لذاته وفنٌّ للمجتمع، فالفنانُ مهما أغرقَ في الدلالة على فنِّه فهو معبّرٌ عن جانب نفسي غمرته البيئةُ فيه ليكونَ مُعبّرا عنه آخر الأمر . وما تلك المظاهرُ الفرديةُ التي ينفرد بها أناسٌ في مجتمع إلا تعبيرا عن جوانبَ غامضة في ذلك المجتمع لا نتبينُها إلاَّ في مظاهر

هؤلاء. وهي بسبب غموضها وخفائها، وبسبب ظهورها على ألسنة قلّة قليلة، تبدو وكأنها تعبير عن الفردية لا الجَماعية . . . وفي رأيي - وقد أكونُ مجانبا للصواب - أنه ليس ثمة مظهرٌ إلاّ الجماعةَ سببُه.

وقد تَخْفَى علينا - إذا نظرنا إلى عصر من العصور - العلاقةُ القائمة بين العالم الذي يصنع القوانين، والفيلسوف الذي يُشكّل النظريات، والكاتب الذي يسجِّلُ انفعالاته وأفكاره، والفنان الذي يُبدعُ صورا وأَنغاما وشعرا وتشكيلاً مسرحيا أو قَصصيا. والحقيقة أنهم جميعا يعبّرون عن نظرة عصرهم إلى العالم الواقعي، غير أن كلاً منهم يعبّرُ بوسيلته الفكرية والوجدانية الخاصة به. وإن أيَّ جيل من الأجيال لأشبهُ بسفينة تتهادى بمحاذاة شاطئ يتطلّع راكبوها إلى المَشاهد التي تنسابُ أمام أعينهم، فبينما يقيسُ أحدُهم الأبعاد، ويلتقطُ ثان صورة فوتوغرافية، ويحمل ثالث عُلبة ألوان مائية، ويسجِّل الرابع انطباعاته بقلمه بحماسة مشتعلة، ويعبِّر خامس عن انفعالاته من خلال وتر أو قصبة ناي، لا يلمح المتطلِّعُ غيرُ المتعمّق أيةَ رابطة بين هذهِ العمليات المختلفة، ومع ذلك فإنها تنبثقُ كلُّها دون استثناء من مصدر واحد هو النموذجُ المرئي، بل إنه ليحدثُ

أحيانا أن يُفضّلَ أحدُ الرّكاب الجلوسَ في مقدّمة السفينة كي يكتشفَ ما ينبثقُ عن الأفق، في حين يجلسُ آخَرُ في المؤخّرة شاردَ الذّهن تفيضُ نفسُه بالحَسْرة على ماخلفَّه وراءَه وأصبح بعيدا. كلُّ هذا يحدثُ لجمْع واحد، على ظهر سفينة واحدة، تسلكُ طريقا واحدا بسرعة بعينها. ألا ما أشبه هذه السفينةُ بحياة تُظلُّ جيلا بأكمله.

هكذا نرى أن فنَّ عصر من العصور إنما هو تعبيرٌ عن مظهريْه الاجتماعي والاقتصادي، كما هو تعبيرٌ عن فلسفته وأدبه وعلمه. وقد نخطئُ إذا ظننّا أن الفنَّ أثرٌ لهذه العوامل وليس هو هذه العوامل. ثم لا ننسى أنه إلى هذا كلِّه يحملُ صورةً من الإنسان المعاصر. فبينما نجدُ مصوّرَ القرن العشرين يرى في العالَمِ هندسةً سوريالية تُمثّلُها لوحات «جُورْجيو ده كريكو» على سبيل المثال، نجدُ مصوّرَ القرن التاسعَ عشر ينظرُ إلى العالم على أنه خليطٌ ضخمٌ من أوراق الأشجار وجداول المياه والصخور تُمثّلهُا لوحاتُ الفنان «كُورْبيه» بما تنطوي عليه من قنوات ذات ضفاف مخضرَّة ومياه صافية شفّافة، إذ كانت ملاحظتُه الدقيقةُ للطبيعة ومعرفتُه العلميةُ لا تتركان له فرصةَ اللجوء إلى الخيال وإن أكسبته حسّا خارقا.

وهناك كثرةٌ من الناس لا يعنيهم غير أنَ يروا الفنانَ وقد حاكى ما يصوّرُ وكان قريبا من الحقيقة . وكان هذا هو أسلوبَ كبار الفنانين من قبل، مثلما فعل الفنانُ « دورر» وأضرابُه . فكانَ كلُّ ما يُعْنَوْن به أن يُبرزوا التفاصيلَ الواقعيّةَ في أعمالهم الفنية . وكان أولئك الذين يدينون بالواقعية لا يُجيزون لأي فنان أن يصوّر صورةً تخالفُ التسجيلَ الأمين، وهم لهذا يَرَوْنَ الفنَّ المعاصرَ تشويهًا للطبيعة - كما يذهبُ مؤرخ الفنِّ جومبرتش - وعلى النقيض من ذلك نرى أفواجًا من المعجبينَ بأفلام وُولتْ ديزني الذين لا يُحسّون في بُعدها عن الواقع غضاضة، بل يرون فيها طرافة . وكم وقعت عيونُهم على صورة ميكي ماوس الذي هو أبعدُ ما يكونُ عن شكل الفأر الحقيقي، وما حاول واحدٌ منهم أن ينتقدَ ذيلَه الطويل المفرط بالطول . ومع هذا، فإننا لا نستطيعُ أن نجرِّدَ الفنانين المحدثين من معرفة واسعة بقواعد التصوير السليم، ولا أن نَزْعُمَ أنهم في تحويرهم لأشكالهم أو بُعدهم عن الواقعية ليسوا أصحاب فكرة كتلك التي لوُولت ديزني . فنرى پيكاسو رائدَ الحركة الفنية الحديثة بلا منازع يقصدُ إلى الواقعية حين لا يجدُ مناصًا منها، ويَعْدلُ عنها حينَ ما يجدُ ما يفرضُ عليه هذا العدول .

وما أكثرَ ما نُسلِّمُ بأوضاع وألوان على أنها حقٌّ وهي ليست منه في شيء، من ذلك تصوُّرُ الأطفَال لأشكال النجوم حين يرسمونها خُماسيةً وهي في الواقع ليست كذلك، كما ألفَ الناسُ فيما ألفُوا أن يروْا صورةَ السماء زرقاءَ وصورةَ الأعشاب خضراءَ، وهم لذلك يُنكرون على المصوّر أن يصوِّرَ هذه أو تلك بلون غير اللون الذي أَلِفُوه على نحو ما فعل «كليه» و«خُوان ميرو» و«مارك شاجال». غير أننا نرى فناني اليومَ يحاولون أن ينظروا إلى العالَم نظرةً جديدةً وكأنهم يَرَوْنه للمرة الأولى، فإذا هم يتناسَوْنَ تلك الآراءَ السابقةَ عن وردية اللحم البشري وصُفرة التفاح أو حُمرته. وفي قُدرة الفنان بهذه المحاولة مع ما فيها من كدٍّ ومَشقّة أن يُقدّمَ أعمالا من الروعة بمكان تُضيفُ إلى جمال الطبيعة جمالا جديدا لم نكن نحلُمُ برؤيته، وتجعلُنا نتنكّرُ للالتزام بالمألوف الذي يحرمُنا من التجديد والاجتهاد ويُفَوِّتُ علينا مثْلَ هذه المتعة. إذ إن الفنانَ الحق هو الذي لا يُسْلِمُ نفسَه للطبيعَة تُوجّهُه كيف تشاء، إنما هو الذي يوجّهُ الطبيعَةَ كيف شاء، ولا يكونُ منها بمنزلة التابع، بل بمنزلة النِّدِّ المنافس.

وحين يُولَعُ المثقّفُ بحضارات غيره شرقا وغربا فيحتضنُ أحدَ المؤلفات الأدبية، أويدلفُ إلى إحدى قاعات العرض

المسـرحي أو الأوپرالي أو الموسـيـقي، أو يخطو بين رُدُهات مُتحف زاخر بروائع اللوحات والتماثيل أو يختلفُ إلى أحد المعابد، قد يجدُ نفسَه فجأة وقد وقعَ في سَمْعه أحدُ الأسماء التي لم يألفْها، أو تشكّلتْ أمامَ عينيه بعضُ الكائنات التي لم يسبقْ لخياله أن تصوّرَها، أو طالعَ مُصطلحا فنيا غامضا فإذا عقدُ نشوته ومُتعته ينفرط.

من هنا ينبغي أن يَحْرصَ المرءُ مناً على أن يُعدَّ للأمر عُدَّتَه إذا أراد لُمتعته أن تكتملَ، وذلك بفيض من المعرفة يُشبعُ به ظمأ ذهنه بقدر ما يتيحُ من الفرحة لحسِّه. وفي الحق إن المنبعَ الرئيس الذي ينبثقُ منه الكثيرُ من الأسماء والحكايات النابضة في آداب الغرب وآثاره الفنية هو عالمُ الأساطير الإغريقية الذي أدار العديدَ من مؤلّفي الأوپرات الخالدة والمعزوفات الكلاسيكية أعمالَهم حولَ موضوعات منها، كما اتّخذها الكُتّابُ وعاءً لأعمالهم الأدبية وستارًا لأفكارهم ومراميهم حين تُلْجئُهم الظروفُ إلى نقد الحاضر مُحتمين بعراقة أستار الماضي. وذلك هو السرُّ في أننا نرى بعضَ الأعمال القديمة والحديثة تُشيرُ مباشرةً أو منْ طَرَف خفيّ إلى أحد الأسماء الأسطورية، أو تستشهدُ بخرافة إغريقية، أو تُشَبِّهُ شخصيةً معاصرةً بإحدى الشخصيات

الأسطورية. وقد ترمزُ لصفة الجمال بأفروديتي، والحكمة بأثينه، والعفّة بديانا، والدهاء بأوديسيوس، والقوة بهرقل، والعربدة بديونيسوس، إلى غير ذلك. ولقد بات لا مناصَ لنا من أن نتعرّفَ إلى تلكَ الينابيع الثرّة التي تركها الإغريقُ سلوى لمن تحاصرُهم الحياةُ بصغائرها ومشاكلها اليومية المتتابعة، وريًّا لمن تركتهم ظمأي وسطَ جفافها، فإذا نحنُ نعايشُ على سبيل المثال أسطورةَ پيرسيوس وانتصاره على الجورجونه «ميدوسا» في التمثال البرونزي الذي نحته «بنڤنوتو تشللّيني» في عصر النهضة، كما نشهدُ تحوّلَ الحورية دافني إلى شجرة غار في تمثال« برنيني» المرمري الخالد، ونُتابعُ الأسطورةَ المتداوَلة عن اختطاف زيوس لأوروپا من خلال لوحات« ڤيرونيزي» و«كوريچيو» المصوَّرة، إلى غير ذلك. وكما ألّفَ «جلوك» أوپرا عن «إيفيجينيا في أوْليس» ثم في «تاوْريس»، صاغ «ستراڤنسكي» أوراتوريو «لأوديپ ملكًا» بعد سوفوكليس بخمسة وعشرين قرنا، واستلهم «برْليوز» إلياذةَ هوميروس فأبدعَ أوپراه «الطرواديوّن» بعد طرواَدة أوريپيديس، ووضع «بيتهوڤن» موسيقى باليه «پروميثيوس» بعد أن قدّم «أيسخولوس» مسرحية «پروميثيوس»خلال القرن الخامس قبل

الميلاد، ودلفَ بنا راسين إلى عالم المسرح بمسرحياته «فيدرا» ثم «أندروماخي» و«إيفيجينيا» التي سبقه إلى الكتابة عنها أوريبيديس، مُستوحين جميعا أساطيرَ الإغريق ومسرحيات مؤسّسي فنِ الدراما الأوائل.

ولا تفوتُني الإشارةُ أيضا - بعد ما سُقتُه حولَ أهمية الإلمامِ بالأساطير الإغريقية لاستكناه قيمة الصُّور والمنحوتات بالمَتاحفَ العالمية، وكذا الأعمال الفنية الموسيقية والغنائية والراقصة - إلى أن هذه المتاحفَ والأعمالَ الفنيةَ المسرحيةَ والغنائية تزخَرُ إلى جانب ما تحتشدُ به من ردَّة إلى الأساطير بصور ومنحوتات وأعمال فنية تشيرُ إلى الأَحداث المسيحية التي قد يقفُ منها المُشاهدُ العربيُ المُسلمُ موقفَ الحَيْرة في فهمِ أسرارها واستكناه معناها، متخيّلا أنها متشابهةٌ بينما هيَ في الحَقيقة تعبّرُ عن وقائعَ وروايات مسيحية يغيبُ مغزاها عمّن لا يُلمُّ بتفاصيلها. أضربُ لذلك مثًلا: صُوَرَ مسيرة عيسى - عليه السلام - نحو تل الجُلجثة. فلقد يتصورّ المُشَاهدُ أنها موضوعٌ واحد، بينما هي تنطوي على أربعة عَشَرَ مشهدا: هي المزارات أو المحطّات المختلفة في طريق الصَّلب، كالحُكمِ على المسيح بالموت، وكحمل المسيح لصليبه، وكسقوطه مرات ثلاثًا، وكمقابلته لأمِّة

العـذراء المحـزونة ، وكـالتّـمندل أو تقـديم ڤـيـرونيكا منديلَهـا له لتجفيف وجهه ، وكتجريده من ثيابه ، وكدقِّ المسامير في جسده على الصَليب ، ثم موتُه ـ كما يعتقدُ الإخوةُ المسيحيون ـ وإنزالُه من فوق الصليب ، وأخيرا إيداعُه القبر .

كـيف يتسنّى لزائرِ المتاحف أن يستجليَ هذه المراحلَ إن لم يُحطْ بها عِلْما؟

وما كان الفنُّ في حياة الإنسان ملهاةً أو إشباعَ رغبة طارئة ، كما لم يكن سبيلا لبلوغ الجمال وحَده الذي ينتهي إلى إرهاف الحسّ ، بل تجاوزَ هذا وذاك إلى المشاركة في الحياة العملية ، فشَاركَ في البيت الذي يخلدُ فيه الإنسانُ إلى نفسه ، وفي المعبد الذي يخلو فيه المتعبدُ إلى ربِّه ، وفيما يَستخدمُ الناسُ من أدواتَ يُفيدون منها فيما يأخذون فيه بنفوسٍ راضية .

وهل الفنُّ إلاّ تلك اللغةَ التي يصوغُ بها الفنانُ بإشارة ما لا تَقْوَى عليه عبارة؟ لم يَبْعُدْ الأقدمون عن الحقيقة حين قالوا : إن الفنَّ خالدٌ وما سواهُ إلى زوال . وما كانوا يعنون بالفن غير ذلك الحسَّ الفنيَّ الذي تمتلئُ به جوانحُ الإنسان فيستلهمُ منه ، وهذا لا شكَّ باق ، أما سواهُ من آثار فهي إلى زوال .

وما أخطرَ ألاّ يُلْقي الإنسانُ بالاً لأعمال الفنان ويتعمَّقَها، قانعًا بما قرأ، مجتزئًا به عن أن يُتْبعَهُ بدراسَته. فإن الفنَ دقيقٌ عميق، وعلى مَنْ يرغبُ في تذوُّقَه أن يكونَ دقيقا عميقا، يُنعمُ النظرَ في كلِّ صغيرة وكبيرة، ويغوصُ في كلٍّ جليلة وضئيلة، وأن يحيطَ بالظروفِ والأحوال والبواعث والحوافز. عندَها سوف يستمتعُ بالفن مَتعةً رخيَّةً واعية.

على أن الفنونَ كلَّها تَنْزَعُ إلى التوحّد معا، وكثيرا ما تتلاقى ليُكْملَ أحدُها الآخر. ومنذ العصر الإغريقي ومحاولاتُ الفنانينَ لا تنقطعُ من أجل خَلْق عمل فنيّ شامل يجمعُ بين الفنون كلِّها. وقد تجسَّدَ هذا العملُ أولاً في الدراما الإغريقية التي جَمعتْ بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص الإيمائي أمام خلفيّة من المناظر التي رسمها فنانون تشكيليون، وهو العملُ الذي طوّرته جماعة «كاميراتا» بفلورنسا عام ١٦٠٠ في نموذج الأوبرا. كما نشأ نموذجٌ آخر يجمعُ بين الرقص والموسيقى والدراما والمناظر التشكيلية هو نموذج الأوبرا-باليه، الذي ظهرَ في فرنسا خلالَ حُكم الملك لويس الرابع عَشَر. ولقد تلاقتْ الفنونُ جميعُها في كل من نموذجيْ الأوبرا والباليه، غير أنها لم تصلْ إلى مرتبة التوازن والتكامل المنشود. فما أكثرَ ما

كانت الموسيقى تَطْغَى على التمثيل في الأوپرا، كما كان يحدثُ العكسُ أحيانا. وما أكثرَ ما أخذت الفنون التشكيلية فيها مكان الصّدارة مرات وتراجعتْ تماما مرات أخرى. وإذا «ڤاجنر» يقدِّمُ لنا نموذجا رائعا في أوپراته لوحدة الفنون جميعا في عمل فني شامل. كذلك جمعتْ فرقةُ «دياجيليف» للباليه الروسي في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين أكبرَ فناني العصر في الرقص والموسيقى والتصوير، فإذا نحن اليوم ننعم ـ على سبيل المثال ـ في باليه «دافنيس وكُلُويه» بموسيقى موريس راڤيل وتصميم رقصات فوكين ومناظر وأزياء الفنان مارك شاجال.

واليومَ، تتصدّرُ السينما ـ ومعها التليفزيون ـ لتجمعَ بين الفنون جميعا لتحقيق العمل الفنّي المتّسق الشامل الموحِّد بين الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تُقدّمُ المسرح والموسيقى والفنونَ التشكيليةَ كلَّها في عمل متناغم التناسق، كما حطّمت حواجزَ الزمان والمكان حاملةً أرقى الأعمال الفنية إلى ربوعِ العالمِ بما لا يستطيعهُ فنّا الباليه ولا الأوپرا منفردَيْن.

والحق إن السينما الآن قد حقّقتْ كلَّ ما كان يصبو إليه مَنْ ينشدون وحدَةَ الفنون، فإذا هي تصوّرُ الأوپرات بما لها من

خيال علميّ ووسائلَ إبهار وإعجاز لا تتوفّر في المسرح، بل يستحيل تحريكُها على خشبته أو الإيحاءُ بها إيحاءً مُقنعًا. فقد باتت السينما تنتقل بآلاتها وأدواتها وممثّليها وفنّييها إلى الأماكن التي وقعتْ فيها أحداثُ القصة الأوپرالية، مرتادةً القصورَ والكنائس والقلاع والتلال والحدائق والأسواق، على نحو ما قدّمه لنا المخرج فرانكو زيفريللي في أوپرا «لاترافيانا» لڤردي، والمخرجُ فرنشسكو روسّي في أوپرا «كارمن» لبيزيه، والمخرجُ أندريه زولاڤسكي في أوپرا «بوريس جودونوف» لموسُّورسكي، حتى بات من الميسورِ الآنَ للجموع الغفيرة أن تشهدَ هذه الأوپرات البالغةَ الروعةِ بإخراجها الفني الأخّاذ بعد أن كانت مُتعةُ مشاهدة الأوپرا مقصورةً على عددٍ محدود من صفوةِ عشّاقِ الفن القادرين على ارتيادها.

ولو أننا أخذنا المشكلةَ الإنسانية الأساسية على سبيل المثال، مُشكلةَ «وجود الإنسان ومصيره»: صراعه مع أحداث القَدَر، وكفاحه من أجل حياة كريمة وسط عالم مشحون بالعداء والغوايةَ، ثم نهاية حياته وانتقاله إلى العالَم الآخر، لوجدنا أنها إحدى المشكلات «المطلقة» التي شغلت الإنسانَ منذ العهود السحيقة، والتي ما يزالُ يناقشُها ويتناولُها في فنون مختلفة

حتى اليوم. فقد زخرتْ بها الكتبُ المقدّسة والملاحمُ القوميةُ الكبرى كالشاهنامة والإلياذة والأوديسيا وأساطيرُ أنشودة النيبيلونج، كما عالجها في جُرأة كُتّابُ المسرح ابتداء من أوريبيديس حتى يوچين أونيل، وتناولها الشعراءُ من أبي العلاء حتى چون ملتون، وكذلك فعلَ المصوّرون على اختلاف العصورِ والاتجاهات الفكرية منذ چوتو إلى جوجان.

وتأتي الموسيقى في مكان الصدارة بين الفنون جميعا، فهى أكثرُها قُربا من الإنسان ونفاذا إلى أعماق قلبه، يستوي في هذا الناسُ جميعا، إذ هي لغة البشر عامة، وهو ما لا يتوافرُ لفن آخر. فما أقوىَ هذه اللغةَ المتفرّدةً بتلك الخصيصة على أن تبثَّ فينا من الأحاسيس ما تَقْصُرُ عنه فنونُ التصوير والأدب والنحت والعمارة. وما أوْفَى وصفُ الفيلسوف «نيتشه» لهذا المعنى حين يقول «تنفذُ الكلماتُ إلى الإنسان عن طريق عقله، ثم لا تلبثُ أن تملكَ عليه حسَّه، غير أن اتساعَ الشُّقه بينَ العقلَ والشعورِ قد تعجز معه الكلمات أحيانا عن أن تملكَ الإفصاح. وعلَى العكس من هذه الموسيقى، إذ هى لا وساطةَ بينها وبين الشعور، فهي تنفذُ إليه مباشرة دون إذن من العقل. فالموسيقى هى لغةُ العالم الوحيدةُ التي يستوي الناس جميعا في إدراكها، مهما

اختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم ومبادؤُهم وأفكارُهم» . ومن هنا كانت الموسيقى هى الوسيلةَ المثالية التي تنقل تجارب الفنان الشعورية توًا إلى حسِّ المستمع ، فإذا كلٌّ مقطوعة موسيقية تشي بجانب من جوانب شخصية مؤلفها ، وقديما قال چان سباستيان باخ « الأسلوبُ الفنّي هو قَسَماتُ الروح» . ولم تكن مصادفةً أن يكون ألبرت أينشتاين قد هَوَى العزفَ على «القيولينه» ، فليس «الزمنُ» بوصْفه «بُعدًا رابعا» تجريدا بالنسبة للموسيقى بل هو على العكس من ذلك تدفقٌ متصلٌ لا نهائيّ يمورُ بالحياة والحركة والتنوّع والأفكار .

نخلصُ من هذه الإطلالة النظرية على الفنون إلى أن فنونَ كلِّ عصر ترتبطُ بعضُها ببعض ، وتجمعُ بينَها كلِّها سماتٌ مشتركةٌ نشأت عن الصّلات الجامعة بين الفنانينَ في عصر بعينه فكرا وبيئةً ، فلقد كانوا يُصدرون معًا عن هذه الظروف المتجانسة وإن اختلفوا في الوسيلة والصياغة . وهذه الظروفُ التي خلّفتْ وحدةً متكاملةً ربطتْ بين كلِّ مرحلة والمكان الذي تَوفَّرَ فيه من أسباب الحضارة ما لم يتوفَّرْ في غيره في تلك المرحلة التي أصبح كلٌّ ما فيها من نبوغ وإبداعٍ ينتهي إليه .

وعلى هذا النحو يكون الفنُّ على الرغم مما يبدو فيه من تنوّع على أيدي الفنانين المختلفين في عصر من العصور ليس إلاَّ وُحدةً شاركَ فيها الزمانُ والمكانُ والفكر. وهذه الأمورُ الثلاثة هي التي تجعلُ من الفنانين كلاً واحدا وتجمعُ بينَهم على غرض مشترك، فإذا الأعمالُ التي تَصْدُرُ عنهم فُرادَى تكادُ يجمعُها طابَعٌ عام، ويكادُ يكونُ لكل منهم إسهامٌ فيها وإن اختلفوا في أساليبهم ومقاصدهم، فالعمارةُ والنحت والموسيقى وغيرُها من الفنون ـ وإن كان كلٌّ منها ينتمي إلى فئة بذاتها وإلى فرد بعينه ـ يجمعُها آخرَ الأمر طابَعٌ عام هو طابَعُ الزمانِ الواحد والمكانِ الواحد والفكرِ الواحد.

ونحن إذا ما أنعمنا النظرَ في تراث الفنون القديمة تكشّفتْ لنا صلاتٌ من القُربى بين ما كان للسلف في ماضيهم وبين ما نحنُ عليه في حاضرنا. وهذا ما يجعلُنا نربطُ بين جهود الإنسان المتّصلة على الرغم من تفاوت الزمان والمكان. وفي هذا الربط ما يجعلُنا نَعْرفُ ما جَدَّ على حياة الناس في شتّى مظاهرِ الحياة، وما كان لهم من سَعْيٍ متصلٍ في خَلْق حياةٍ تَشيعُ فيها البهجة.

وقد أرى أن دراسَةَ أيِّ عملٍ فنّي ينبغي أن تنبني على نظرتين: نظرةٌ إلى العملِ الفني نفسهِ على أساس أنهُ وحدةٌ قائمةٌ

بذاتها ، ونظرةٌ إليه على أساس أنه جزءٌ من التاريخ العام .
والنظرةُ الأولى تقتضينا أن نقومَ بدراسته دراسة «تحليليّة» كي نعرفَ عناصرَه التي يتألّفُ منها ، كما تقتضينا النظرةُ الثانيةُ أن نقومَ بدراسته دراسةً «تركيبيّة» كي نعرفَ مكانَه داخلَ الإطارِ العام الذي يضمُّ نتاجَ عصره .

هكذا مضي الفنُّ مع البشريّة في رحلتها الطويلة ، ألا وهي تاريخُ الإنسانية عَبْرَ الزمن متتبِّعًا خُطاها وماضيًا في منحنياتها ، يتغيرُ المشهدُ كلَّ يوم في أعين الأحياء الذين هم أشبهُ بالمسافرين دونَ أن يظهر ثانية ، مما قد يوحي بأنه ليس لهذا المسافر الدائب الارتحال من نقطة يَثْبُتُ عندَها أبدا ، غير أن هناك نقطةً ثابتةً هي هدفُ الفن ، الهدفُ الذي يأمَلُه ويسعى نحوَه ويعتقدُ كلَّ يوم أنه يقتربُ منه ، ثم ما يلبثُ أن يرحلَ من جديد غيرَ مُكْتَفٍ بما حقّقه . ثم إن الهدَف وإن كان مشتركًا بين الجميع إلاّ أن كل واحد يراه من زاوية مختلفة ولا يَفْتُرُ حولَه الجدلُ أبدا . شيْءٌ واحدٌ أكيد ، هو أن طموحًا واحدا يجتذبُ الجميع ، هذا الطموحُ هو الذي يولّدُ التوتّرَ الذي قد ينجحُ فيُشرقُ علينا بآيات الجمال الذي نُحسُّه ونتذوّقُه حين نطالعُه .

* * *

وما من شك في أن لكلٍّ امرئ تَجْرِبَتُه الشخصية في الحياة، ومن ثم فلي أنا بالمثل تجربةٌ ممتدة في تذوّق الفنون ودراسة الأعمال الفنية، قضيتُ منها أعواما طالت في مصر وأخرى في أوروبا جائلا أحيانا ومستقرا أحيانا أخرى، فإذا هذه التجربةُ ترسِّخُ في نفسي ألوانا من الاتجاهات أو الركائز أو الميول التي تُنير أمامي السبيل. وكلُّ إنسان، عَلَتْ به المنزلةُ أو دَنَتْ لابد من أن يكونَ له طابَعُه الخاص، وإلا ما استطاع أن يُضيفَ جديدا. وتأتي في مقدمة هذه الاتجاهاتُ نظرتي إلى الفن نظرةً إنسانية، مؤتسياً بقول مونتسكيو النبيل «أنا إنسانٌ قبلَ أن أكونَ فرنسيًا»، كما أعزوها إلى إيمان لا يتزحزح بأن الفنَّ حافزٌ للبشر على التضامن من أجل الارتقاء بسلوكهم وأذواقهم ومداركهم وأفكارهم ووُجدانهم، بل . . . وإلى تحسين مستوى أدائهم في أعمالهم التخصّصية، مما قد يكونُ له أثرٌ في إحداث تغيير جوهري في المحيط الذي يعيشون فيه. ومن هنا تتحدّدُ قيمةُ الفن في نظري بمدى نجاحِ مساهماته في تغيير مجرى الحياة، والردِّ على تحدّيات العصر، ودَفْعِ الأحداث في اتجاه تحقيق أحلامِ البشرية. فليس هناك شكٌّ في أن البشريَةَ مدينةٌ للأجيال التي سلفت قبلُ من عباقرة الكتّاب والفنانينَ على مرّ السنين بما

خلَّفوا من روائع، لولاها لسقطنا في وهاد الأغاني التافهة والصور الفجّة التي تُشينُ الذوقَ، وقَصَص العُنف والجنس والجريمة الهابطة.

وعسيرٌ على فنان هذا العصر أن يعيشَ بمعزل عما يدورُ حولَه من صراعٍ بين فكرٍ متخلّف وفكرٍ خلاّق، فيقفُ موقفَ المحايد غيرِ المبالي. فهو لا يستطيعُ اليومَ أن يفرَّ بنفسه إلى جبلٍ يعصمُهُ كما فعل ابن نوح، إنما موقفُ الفنان الحق من أحداث عصره أن يشاركَ فيها بكل ما أوتي من جَهْد وقوة ورأي ليَدْحَضَ باطلاً ويُقيمَ حقّاً.

لقد أصبح العالمُ الذي نعيشُ فيه وحدةً واحدةً لا تكادُ تفصلُ بين أجزائها فواصلُ، وأيُّ حَدث يحدثُ في أي مكان وإن نأي، كأنه حدَثَ تحتَ أبصارنا يعنينا منه ما يعني أهله، ويتدخّلُ في مصائرنا فُرادَي وجماعَات. فالتفجيرُ النووي لا يهدّدُنا نحنُ أبناءَ هذا الجيل وحدَنا، بل يهدّدُ أجيالا عدّةً بعدَنا، بل لقد يمحو بَني الإنسان ويُحلُّ محلَّهم خَلْقًا آخر. والقنبلةُ التي قد ننجو - صُدفةً - من شرِّها اليوم، قد يُلقيها في غدٍ طيارٌ لا عقلَ له ولا ضمير، لأنه دُرِّب على إلغاء العقل والضمير معا.

وإذا سلّمنا بأن قيمةَ الفن والثقافة تتحدّدُ بمدى إسهامهما في إحداث تغيير جوهري في البيئة المحيطة، كان الفنانُ أو المثقفُ من أوائلِ المتمرّدينَ الخارجينَ على ما هو متراكمٌ، فهو بطبيعته رائدٌ في مَجتمعه، سبّاقٌ إلى التجديد فكرًا وتعبيرًا.

وكم سُئلتُ هل ثمة ارتباطٌ بين السياسة والفن أم أن كلاًّ منهما يعيشُ بمعزل عن الآخر؟ وأقولُ إن الانعزاليةَ قائمةٌ إذا ما أخذنا بمذهب الفن للفن الذي يجعلُ القيمَ الجماليةَ للعمل الفني منفصلةً عن أية ارتباطات اجتماعية أو سياسية أو خلقية أو غيرها. على أن مذهبَ الفنِ للفن لم يَعُدْ له شأنُهُ في عصرنا الحالي بعد أن زاد ارتباطُ الفنِ بالمسائل الاجتماعية والسياسية والسيكولوجية. وأما عن ارتباط الفن بالسياسة فالقولُ السائدُ - وأنا معه - إن الفنان كان على مرِّ التاريخ فيلسوفا سياسيا، فالفنُّ - كما أسلفتُ - من مقتضياته التمرّدُ والعصيانُ والاحتجاجُ على ماهو متراكم. أسوقُ مثالا ضاربًا في عُمق التاريخ القديم يَرجعُ إلى القرن الخامس ق. م عن مثّالَيْن إغريقيين هما كريسيُوس ونيسياتيز اللذين نحتا مجموعةَ النحت الشهيرةَ المعروفةَ باسم «مصرعِ الطاغية Tyranicedes» خلّدا بها الصديقَيْن هارموديوس وأريستوجيتون بعد أن اغتالا هيپاركوس طاغية

أثينا، فظلّت هذه المجموعةُ النحتيةُ المحفوظة بمتُحف أثينا القومي عظةً وعبرةً أمامَ الملوك والحكّام حتى لا يتمادوْا في الصَّلَف والاستبداد.

وفي قرننا الحال، بين أيدينا في مُتحف پرادو بمدريد لوحة «جيرنيكا» التي رسمها الفنان «پابلو پيكاسو» في عام ١٩٣٧ تعبيراً رمزيا صارخا، احتجاجا على القذف الوحشي لبلدة جيرنيكا خلالَ الحرب الأهلية الإسپانية بقنابلِ طائرات ألمانيا النازية. ولماذا نذهبُ بعيدا، فخلالَ العُدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ طلع علينا الفنان محمود الشريف بنشيد «الله أكبر» الذي أثار الهمم بحق وألهبَ حماسَ المواطنين. إن صفحاتِ التاريخ حافلةٌ تنطقُ بأن زمامَ الحياة في أيدي المفكرينَ والفنانين، إذا نهضوا نهضت بهم الحَياة وإذا خَمَلوا خملت بهم.

على أن الحياةَ دوما نزّاعةٌ إلى الحرية. ولو أنا تتبعنا تطورَ الفن عَبْرَ التاريخ لتبينَ لنا أنه يمضي هو الآخر نحو تحقيقِ مزيدٍ من الحرية، ولرأينا عمالقةَ الفنانين هم الذين كانوا أكثرَ من غيرهم نُشدانًا للحرية. وإذا كان الفنانُ تجسيدًا للحرية والإبداع فإ مهمّتَه الأولى في الوقت نفسه هى تأكيدُ حقِّ الإنسان فِ

الحرية. ومن هنا القولُ بأن الحريةَ ليست حقًا للكُتّاب والفنانينَ والمفكرين فحسب، بل هي واجبُهم أيضا لأنها وظيفتُهم التاريخيةُ في المجتمع. والحقيقةُ أن عَالَمَ الشّعرِ والفن يختلفُ عن عَالَمِ السياسة والعلم. فإذا كان رجلُ العلمِ يشرحُ الأفكارَ ويَعْمَلُ على تطوير قُدُرَاتنا المادية، فإن رجلَ السياسة الرشيد يخطو في اتجاه آخر، إذ يقومُ - بجانب دراسته للتراكمات القائمة بدراسة المشروعات التطويرية الممكنة وبمحاولة تعديلِ البناء الاجتماعي لضمان تطور المجتمع نحو الأفضل وتقدّم الانسانية، في حين أَن الشاعرَ لا يفكّرُ بطريقة السياسي بل يُنصتُ إلى صوت الغرائز الدفينة في أعماق الإنسان والتي تنزعُ إلى الحرّية غير متقيّد بحاضره بل متطلّعا إلى المستقبل. والفنانُ كالشاعر له حَدْسُه الصادقُ بالغد وإن لم يدر ما سيكون. ولهذا فنحُن إذا تركنا رجلَ العلمِ يدرسُ العَالمَ المادي والبيولوچي، وأوْكَلْنَا إلى رجلِ السياسة تنظيمَ المجتمع، فعلينا أن نتركَ الفنانَ يتنبّأ كالعرّاف ويبعثُ برسائل قد يصعبُ أحيانا فهمُها وإن حققّها المستقبلُ الذي يولد مع انفعالات الفنان وأفكاره. فلو أننا خنقنا انفعالات الفنان الموهوب داخلَ إطار الأفكار الشائعة في عصره لضحّينا بالمستقبل من أجل الحاضر، ولو أننا حبسنا الفنَ

وحُلْنا دون انطلاقه، فإنه سيصبحُ - كما يقول كامل الشنّاوي عن حق - موعظةً، ربما كانت حَسَنة. . . لكنها لا تُجدي. ثم إن رؤية الفنان تختلفُ ورؤية غيره، فهو لا يُملي - كما يُملي العَالِم والسياسي عن نظريات أو عقائد - بل يُملي عن غريزة، ومن هنا كان إبداعُه أكثرَ غموضًا وأقلّ ارتباطا بالواقع، فشعورُه وحسُّه هما رائداه في إبداعه. وفي كلِّ الأحوال يؤكدُ تطورُ الفنِّ التصاقَ الفنان الدائم بالحياة المعاصرة وتعبيرَه عن عصره حتى حينما يأخذُ موقفا معارضًا. وعلى حين يحبو الفنانُ العادي مسايرًا عصْره، يكونُ الفنان والمبدعُ العظيمُ قد سبق خطوُه خَطْوَ عصرِه، فإن رهافَة حسِّ الفنان تجعلُه يفهمُ عصرَه الذي يعيشُ فيه بمجرد إيماءة صغيرة إليه. وبينما يعملُ السياسيُّ والعالمَ في حقل الحاضر ويُعدّانه للمستقبل، إذا الشاعرُ أو الفنانُ يُغمضُ عينيه عمّا حولَه ليُنصتَ إلى صوت الحياة المتدفّقة في أعماق الإنسان.

والفنانُ أو الأديبُ المثالي هو الملتزمُ الذي يجمعُ بين القول والفعل في الإشادة «بالإنسان». غير أن ثمة فرقا بين إنسان ملتزم بعقيدة يُملي عنها ولا يتحوّل، وبين إنسانَ آخر يُملي عن عقيدة متحرّرة تنطلق به نحو آفاق فسيحة. وهذا هو الالتزام

الحُرّ الذي يختلف عن الالتزام المقيَّد. وميزة هذا الالتزام الحُرّ أن الإنسان به يُطالعنا بأسمى ما في نفسه. وتلك المنزلة من السّمو تخلق منه إنسانا يهب حياته دوما لهدف سام جليل.

أضربُ مثلا على هذا الالتزام الحرّ بالأديبيْن الفرنسيّين أندريه مالرو وأنطوان ده سانت إكسوپري، «فالبطلُ» عندهما - وكلاهُما كان بطلا - آمَن أوَّلُهما بمحاربة الفاشيّة في الحرب الأهلية الإسپانية وانخرطَ في صفوف الثوار دفاعا عن عقيدته، وآمن الثاني - وكان طيارا لا يُشَقُّ له غبار في زمانه - بمحاربة النازية فتطوّعَ طياراً محاربا ضد الألمان إلى أن استُشهد. أقولُ إن البطلَ عندَهما على هذا النَّمَط يسمو إلى عالَم خارجَ نطاق القدر.. لاتردّد ينتابه، ولا عبث يدركه، ولا موت يخشاه... فالموتُ هنا من اختيار البطل ولا يُفرض عليه، ولا حذر عنده من الموت، فهو عندَه امتدادٌ للحياة.

ولا أعتقدُ إلاّ أن الجميعَ يُوافقونني على أن المطلوبَ في مجال الفن ليس هو توفيرُ المستوى الرفيع من المُتعِ الفنية لطبقة قادرة على التمتّع بها، وإنما تحقيقُ أكبر قدر من التكافؤ العقّلانيّ والوجْداني في آن بين جميع طبقات الأمَّة. ولن يتحقّق التكافؤ

العـقـلاني إلاّ بأن يشـيـعَ بين فئـات المجتـمع بقدر الإمكان قـسطٌ متقارب من المعارف، كما لن يتحقّق التكافؤ الوجداني إلاّ بأن يَشيعَ بينَهم قدرٌ مشتركٌ من تذوّق الفنون واستشفاف أسرارها. وليس معنى ذلك الهبوطُ بالفن إلى مستوى العامة والبسطاء، أو أن نَقْضيَ على ظواهر التفوّق والإبداع حتى يكونَ كلُّ شيء في قُدرة الجَماهير العريضة. فلو فعلنا ذلك لما حقّقنا التكافؤَ الفنيَّ والثقافيَّ بل وقفنا في وجه التطور، فيصبحُ إنسانُ العصر متخلّفا.

وما أكثرَ الأصوات التي انطلقتْ تَزْعُمُ أن حواجزَ التذوّق لن تُزالُ بسهولة لأن العامة لن تفهمَ فنَّ الباليه على سبيل المثال ولن تستجيبَ لرّوائعِ المسرح، وأنه ما أغْنَى هؤلاء بأن نُقدّمَ إليهم صورا من البهرجة الزائفة ليس لها من الثقافة العميقة حظٌّ وفير. غير أن التجارب أكّدت أن الفجوةَ بين المثقّف المُبدع والإنسان البسيط في مستوى التذوّق الفني ليست بهذه الأبعاد التي يخالهُا البعضُ إذا ما تعهّدناه صادقين - وبإصرار - بالرعاية ومحاولة تنمية ذوقه. فالمشكلةُ الحقيقيةُ التي تعترضُ إزالةَ الحواجز الفنية الثقافية في المجتمع ليست عجز العامة عن تذوّق الفنِّ الرفيع، بقدر ما هي عجزُ الفن الرفيع عن مسِ القيم الشعبية وتمثّلها

والتعبير عنها. وهذا يقتضي أن نُتيحَ الفرصةَ لفئات العامة للمشاركة مشاركةً جادة، وذلك بالإلمام بصور الفن الرفيع سماعًا ومشاهدةً ليكونَ ثمة تجانُس نسبيٌّ بين فئات الشعب كلِّها، فكما ستفيدُ هذه الطبقةُ العامة من هذا التجانُس والتمازج، كذلك سيفيدُ الفنانون والمثقّفون المبدعون مما يفوزون به من هذا التجانُس والتمازجِ من مادة خِصْبة تفوقُ كلَّ ما خطر في خيالهم.

فالريفُ - أنَّي يكونْ - يحملُ بصمات ثقافة قديمة تتمثّلُ في احتفاظه بكثير من آثار الرقص والتمثيل والموالد وأفراح العرُس والبكائيات وأغاني الحَصَاد التي كانت سائدةً منذُ القدَم. وهكذا تتمُّ في الريف عمليةُ تزاوج بين ثقافة عصريْن، ويُصبحُ الريفُ نقطةَ التقاء تتفاعلُ فيها الثقافةُ القديمةُ والحديثةُ، والعالميةُ والقوميةُ في آنْ.

بل إني لأذهبُ إلى أبعدَ من ذلك حين أؤكدُ أنه لا سبيلَ إلى ارتقاء الوجدان الجماعي إلاّ من خلال اجتذابه لمشاهدة الأعمال الفنية الرفيعة المستوى، وإلا فستظلُّ جماهيرُنا على حالها المعهودة من الأمّية الثقافية والتشكيلية والموسيقية طالما حجَبنا

الفنَّ الراقي عنها، وظللنا نُلاحقُها بالأعمال المُسفّة الغثّة التي تخاطبُ الغرائزَ الدنيا وتُرضي أذواقَ السُّوقة فحسبَ.

وإذا كان ارتباطُ الفن بعصره لا يَنْفي احتواءَه على قيم خالدة على مدى العصور، فإن ارتباطَه بمُجتمعه لا يَنْفي أيضا احتواءَه على قيم إنسانية ومناقبَ سامية تخاطبُ الإنسانَ أنّى كان. وبقدر ما تتعمّقُ جذورُ الفنِّ في تُربة مجتمعنا، وبقدر ما يحملُ طابَعُ هذا المجتمع، تتأتّى قُدرتُه على صدق تمثيل الإنسان بصفة عامة. فالتعبيرُ عن الإنسان في وطن معين هو تعبيرٌ عن الإنسانية جمعاء. ويكفي دليلا على ذلك أن أعمالَ شكسبير التي تعبِّرُ عن وجدان الإنجليز ومشاعرِهم تُعَدُّ اليومَ من أثمن ما تملكُ الإنسانيةُ من تراث الشعر والمسرح. وفي تاريخ القصة لم يتمتّعْ بالعالمية حتى الآن أدبٌ كأدب تولستوي ودستويفسكي وتشيكوف، وقد كانت أعمالهمُ جميعا روسيةً ضاربةً في أعماق التُّربة الروسية، وذلك لأن قوميةَ الفن النقيّ الصافي هي في الواقع طريقُها الوحيد الممهِّدُ إلى عالميتها. ولا أعني بذلك أن نحتفظ في عصرنا بكلِّ ما في التراث من صور وأدوات للتعبير الفنّي وأشكال في الصياغة الفنية، فهذا يتنافى وطبيعةَ التطور الفني لأن كلَّ ما في الحياة من علاقات ونبض ووسائل

قد تغيَّرَ عَبْرَ القرون، ولهذا تتغيرُ أدواتُ التعبير الفني والشكل الفني ، ويصبح التشبّثُ بتقليد التراث تقليدا أعمى أمرا متخلّفًا في الأدب والفن، بقدر ما يكونُ إهدارُ التراث ارتجالا وافتقارا إلى الأصالة. ومن ثَم كان علينا إلى جوار استلهام روح الشعب وتراثه وملامحِ الوطن التي هي المنابعُ الثَّرةُ الزاخرةُ للفن، الحرصُ في الوقت نفسه على الإفادة من خلاصة تجارُب الآخرين ومن التطور الذي حقّقوه مُخلّفين رَماد موقد الأسلاف جانبا حتى لا نُثقلَ أنفسَنا به، وحسبُنا منه شعلتُه التي توهّجت قبلُ . فالمثّال مختار في مصر لم ينسخْ تماثيلَ المصريين القدماء وإنما استلهمَها وطوّرها، وجاء من بَعْده فنانون آخرون استمروا في التطوير والإبداع. وفي هذا المجال أمامُنا نماذجُ شتّى من روّادنا في مجالات الفنون من الذين حَملوا لواءها منذ مطلع القرنَ التاسعَ عَشَر.

ولن يُكتب لفنٍّ رفيعِ النجاحُ إلاّ إذا حرصَ على أن يَجنيَ أنضجَ الثّمار الفنيةَ والتكنولوچية من هنا ومن هناك. فنحن لم نر من قبل قط ظاهرة «عالمية الفن» تتجلّى بمثل ما نراه حين نشاهدُ عبقريةَ شاعر مسرحي فذ مثل شكسپير الإنجليزي تجتمعُ معها مواهبُ موسيقيٍّ عملاق مثل ڤردي الإيطالي ليخلُقَ منها

أوپرا مثل «عطيل»، يتضافرُ على العزف لها أوركسترا فرنسي يقودُه مايسترو من اليابان، ويصمّمُ مناظرَها وأزياءها فنانٌ من إسپانيا، ويعكفُ على الأدوار الغنائية الرئيسة فيها مغنُّون من أمريكا وألمانيا وإيطاليا، ويقوم بالأدوار الراقصة «باليرينات» من السويد والدانمرك وراقصون من روسيا، بل ومن مصر . . . أجل من مصر ومن خريجي معهد الباليه بأكاديمية الفنون المصرية بالجيزة، فيستهوي نفوسَ المشاهدين غربا وشرقا بنفس الشَّجن والانبهار. إن الإنسانيةَ لم تشهدْ من قبلُ أبدا مثل هذه الإمكانات لتحقيق أحلام لم تكن لتتحقّقَ إلاّ في الخيال الذي لا يُعشّشُ إلاّ في وجدان الطفولة البريئة النقية، فالجمال حرٌّ طليقٌ لا يحدُّه مكانٌ ولا يُحيطُ به زمان، وما أصدق الفنانُ روبنز حين قال «إني أعُدُّ العالمَ كلَّه وطني».

إن علينا أن نحددَّ موقفَنا من التراث العالمي، وأن نردَّ على الدعوات التي تتصاعدُ بين الحين والحين محذّرة من الغزو الثقافي المتسلّل من الخارج. فعلى حين يُنادي البعضُ بضرورة الاحتراس من الوقوع ضحيةَ عُقدة الخواجا أو الافتتان بكلِّ ما هو وافدٌ، يَخرُّ فريقٌ آخرُ راكعا أمَامَ أفكار غيره فيستوردُها استيرادا ويسعى هو الآخر إلى فرضها على نفسه وعلى غيره.

غير أن وجودَ هاتين الظاهرتيْن لا ينبغي أن يُتّخَذَ ذريعةً لمحاربة الفنون الإنسانية بكلّ مافيها من قيم رفيعة، ولا يجدرُ بنا أن نُشجّعَ ما يصدرُ عن حَسَنِي النية وسيِّئيها على السواء من دعوة إلى الاكتفاء الذاتي في حقل الفنون.

وأنا من المؤمنين عميق الإيمان بالرؤية التوفيقية للثقافة والفنون العربية في اتصالها الدائم المثمر بالثقافات والفنون الأخرى غربا وشرقا وبتفاعلهما معها، فلا مناصَ من فتح الأبواب بيننا وبين الحضارات الأخرى لنُتيحَ لأنفسنا الحوارَ الحُرَّ الطليق، فنأخذَ بالأصلح والأنفع دون أن نتورّطَ بتذويب جوهرنا في بحور غيرِنا فنفقدَ كياننا.

وعلينا قبل أن نُتيحَ لأي لون من ألوان الفنون الوافدة أن تقتحمَ علينا فنونَنا أن نُنعمَ النظر فيه لنختارَ ما يصلحُ لنا منه ذوقًا وإحساسًا ووجدانًا وشعورًا، فهناك من الأدب الغربي ما تأباه البيئةُ العربية لاختلاف في الذّوْق والشعور. فعلى حين تَقْبَلُ البيئةُ العربية المأساةَ الشكسبيرية مثلا - لأنها تتصلُ بنظرة عامة يشتركُ فيها الناسُ جميعا وهي مصيرُ الإنسان - إذا هي لاّ تميلُ إلى ملهاته، لأنه ليس فيها ما يشوقُ البيئةَ العربيةَ من أغراض

مُشْتركة، بل هي تعتمدُ الاعتمادَ كلَّه على العَرْضِ اللُّغوي بما فيه من توريات تتفقُ والذوقَ الإنجليزي لا الذوقَ العربي. وعلى حين تتلقّى البيئةُ العربيةُ راضية أعمالَ برناردشو وتشارلز ديكنز وتولستوي وجوته وغيرهم - لما تنطوي عليه من معانٍ إنسانيةٍ مشتركة - إذا هي لا تميلُ مثلا لأعمال ملتون لأن قراءتَها تقتضينا دراسةً لاهوتيةً متعمّقة. وهذا يقتضي أن نعرفَ على سبيلِ المثال الفرقَ من ناحية القيمة بين مأساوات سوفوكليس ويوريپيديس وبين ما اصطُلحَ على تسميته «بأوپرا الصّابون». وما من شك في أن أعمالَ سوفوكليس ويوريپيديس وشكسپير تفوقُ جودةً مسلسلات «أوپرا الصابون»، ولكننا مع هذا نجدُ أنفسَنا أشدَّ انجذابا إلى هذه المسلسلات، ومرجعُ هذا الانجذاب إلى فراغٍ لا تملؤُه روائعُ، وإنما يزدحمُ بنتاج يحتشدُ بمُغريات تصْرفُ الناسَ عن الأدب الرفيع إلى غيره مما يزخرُ بالغوايات، كالاعتماد على الموسيقى التصويرية المُشوّقة وعلى المناظر الخلاّبة وعلى الإيقاع الساحر وعلى المشاهد السافرة لجذب المُشاهد بإبهارها، على حين يخلو الفنُ الرفيع من مثل هذه المؤثّرات.

ولنا أن نتساءلَ كيف نجمعُ بين الأصالة والتجديد، أو بين ماهو محلّي وما هو وافدٌ، وهي قضيةٌ لا مناصَ من مواجهتها.

فالفنونُ تختلفُ، غير أن نهجَ الحياة يفرضُ عليها جميعا وحدةً جامعة، فكيف السبيلُ إلى أن نَحْذَرَ التضحيةَ بهذا الاختلاف الفني أمامَ تلك الوحدة الجامعة في نهج الحياة، واعين بأن الفنَّ وإن كان إرثًا يُحاكَى ويُستملَى، فهو أيضا ابتكارٌ وإبداعٌ ونظرةٌ إلى المستقبل.

ولنضربْ لهذا مثلاً من فن التصوير. فعلى الرغم من ضيق مجال الإيهام بالعُمق أمامَ المصوِّر المُسلم قديما ـ عربيًا كان أم فارسيًا أم تركيًا ـ فيما أبدع من تصاوير المنمنمات التى ترقّنُ المخطوطات، لاقتصاره على استخدام البُعْدَيْن الأفقيِّ والرأسيِّ فحسب، ولافتقاره إلى إمكانيات التأثير بالظلال والمنظور والتجسيم، فقد وُفِّقَ في التعبير عمّا يريدُه بوسائلَ بديلة . . . فقد كان يُوحي مثلا في صوره بالتراجع في الفراغِ عن طريق وضعِ الأشياء البعيدة أعلى الصورة والأشياء القريبة أدناها. وَراءَ هذا النوعِ من التشكيل الفني يكمنُ الخَيالُ الشرقي عريق، الذي ينظرُ إلى مشكلة التصوير نظرةً تختلفُ عن النظرة أوربية. إذ تضعُ العقليةُ الشرقيةُ في اعتبارها دائما ما يستهوي ´اهد، فيحاولُ المصوّرُ إرضاءَه بأن يسوقَ العجائبَ والغرائبَ جزات التي تبدو خارقةً في نظر العقلية الأوربية المدقِّقة في

احترامها لقوانين الطبيعة، فيُظْهِرُ المصوِّرُ المسلمُ مشاهدَ الليل دون أنَ يسودُ الصورةَ ظلامٌ دامسَ، ويدفعُ النجومَ إلى التألّق في مشهدٍ حافلٍ بضوء النهار.

وإذا كان العلمُ الحديثُ يُطالعنا بجديد يُصحّحُ أوضاعًا أولَى عتيقة، تُرى هل نقفُ جامدين أمام ما يقولُ به العلمُ الحديث ونُبْقي على ما كُنّا عليه تشبّثًا به، أم نُجاريَ العلمَ الحديث فيما أخذَ فيه من تطور يمضي بنا إلى آفاق واسعة في مجال الفن التشكيلي، شريطةَ ألاَّ يَمسَّ ما نأخذُ جوهرَ ما عندَنا ويصيبُه في الصميم؟ فثمة نظرياتٌ أوربية في الفن التشكيلي لها شأنُها ولها قيمتُها تتوالى علينا منذ عصر النهضة، وما نظنُّنا ونحن آخذون في الانتفاع بما حولَنا مما لا يضيرُنا في شيء لا نلتفتُ لمثل هذه النظريات. فثمة نظريةٌ لأوتشيللُّو مثلا تُعرِّفُ بقواعد المنظور والتضاؤل النسبي، وثمة نظريةٌ ثانية لجوتو ومازاشيو تكشفُ لنا عن إثارة الحسِّ اللّمسي للمُشاهد، فإذا هو يُحسُّ وكأنه يلمَسُ بأنامله الشكلَ المصوَّر، وثمة نظريةٌ ثالثةٌ لبولايولو تتناولُ تمثيلَ الحركة، وثمة نظريةٌ رابعةٌ لليوناردو تبيّنُ لنا تقنيّةَ السفوماتو (أعني الضّبابيةَ المُوحيةَ بالعمق)، وثمة نظريةٌ خامسةٌ لبوتشيللي تُبرزُ القيمَ التي تبثُّ الحياةَ في الصورة مع إغفال محاكاة الواقع،

وثمةَ نظريةٌ سادسةٌ لكاراڤاچيو ورمبرانت تفتحُ لنا السبيلَ أمام استخدام تقنيّة الكياروسكورو (أعني تقنية الضوء والظل). ثم جاء العلمُ المعاصر ليُضيفَ أبعادا جديدةً تكشفُ للفنان آفاقا أخرى للتعبير وتُثري رؤيتهَ، فثمة نظريةٌ للعالم النفساني زيجموند فرويد تكشفُ لنا عما وراءَ الواقعِ من أحلامٍ وكوابيسَ وعُقد نفسية، مهّدت الطريق أمام المذهبيْن التعبيري والسوريالي كي يُضيفا للصورة بُعداً خياليا لم يكن معهودا من قبل. هذه النظريات قد أضافت إلى معرفتنا جديدا لا يُضيرُ تُراثنا في شيء بل يُضيفُ إليه ما ينفع، وما نظنُّنا نُغْفلُ هذا كلَّه ونلتزمُ بالقواعد التي استنّها السلفُ من فنانينا خلالَ العصور التي عايشت حضارتَنا الإسلامية.

وما أحْسَبُني أنأى عن موضوعنا إذا تطرّقتُ إلى الموسيقى، فلقد أخذ العربُ عن الفرس فنَّ الموسيقى واستخدموا لذلك آلات استعاروها أيضا من الفرس، وتطوّرت هذه الآلاتُ خلالَ القرن العاشر، كما بدأ أيضا تدوينُ الموسيقى قبل أن يعرفُه الغرب بمائة عام. وانتقل هذا كلُّه إلى الأندلس فأثْرَى الموسيقى الأوربية وأسهمَ في تطوير الأداء بالعود العربي الذي ما لبثَ أن أصبح أوربيا كما غدا أساسًا لآلات أوربية أخرى مُهمّة. وكذا

نقلت الحروبُ الصليبيةُ إلى أوربا خلالَ القرن الثاني عَشَر عددا كبيرا من الآلات الموسيقية العربية، منها الآلاتُ النحاسيةُ التي استُخْدمت بعدُ في الحروب لإثارة حماس الجند والتي نشهدُ بعضَها مصوَّراً في منمنمات مخطوطة مقامات الحريري للفنان الواسطي. كما اندمجت القوالبُ الموسيقية الغربية مع نظيراتها في الأندلس، ونتجَ عن هذا أسلوبٌ جديدٌ للأداء ليس بين الشرق والغرب فيه ثمةَ خلافٌ إلاّ في الطّابَع والملامحِ القوميّة. وإذا الآلاتُ الموسيقيةُ العربية تأخذُ أشكالا أخرى حين انتقلت إلى أوربا، فإذا الربابةُ تتحوّلُ إلى الڤيولينه وإذا العودُ يفرضُ نفسَه كما هو إلى أن لَحقَهُ التطوير، وإذا آلة القانون العربيةُ تصبحُ آلة الزمْبالُوم.

وكما أخذت أوربا عن العرب أيامَ كان الفنُّ الموسيقي العربي أعلى مرتبةً من الفن الموسيقيّ الغربي، إذا الكَرَّةُ تعود، فيبدأ الشرقُ يأخذُ عن الغرب حين بلغَ الغربُ في الفن الموسيقي شأواً ملحوظا في آلاته الموسيقية وفي علوم التأليف الموسيقي.. ولكن هذا الأخذَ مُحالٌ أن يبُاعدَ بيننا وبين أن نُضَمِّن هذا المأخوذ مضمونا شرقيا بحيث لا تطغى الموسيقى الأوربيةُ بكليّاتها على الموسيقى العربية التراثية التي كُتب لها البقاء، والتي تتجلّى في

الموشّحات والسماعيات والبشارف وما إليها من قوالبَ رصينة.
وعلى هذا النحو مزَجَ موسيقيون عرب بين الفولكلور العربي وعلم الموسيقى الغربي، وخرجوا علينا بتجربة جديدة يستسيغُها الذوْقان معا، الشرقي والغربي. فإذا نحن جَمُدْنا عن مُواكبة ركْب الحضارة، نقفُ بموسيقانا عند درجة لا نتجاوزَها. وهذا الغربَ الذي نأخذُ عنه اليوم قد أخذ عنّا قبلُ، ثم ما يزالُ يأخذُ عن غيره بما يُجدّدُ موسيقاه، فإذا هو يقتطفُ عن أممٍ مختلفة من هنا ومن هناك مايراه مُثْريًا لموسيقاه حين لم يجدْ بين يديه وسائلَ مُسعفةً للنهوض بموسيقاه، وإذا هو يجنحُ أيضا إلى «الإكزوتية» (أعني الأخذَ عمّا هو ناء غريب مجلوب)، فنرى الموسيقار الفرنسي كاميْ سان صانص يستوحي في الحركة الثانية المتهادية من كونشيرتو البيانو الخامس ألحانا تمتدُ جذورُها إلى صعيد مصر الذي زاره سان صانص واستمع فيه إلى ما يدورُ حولَه من ألحان ملأ صداها أذنيه.

ثم لا ننسى أن الموسيقى ـ غربيةٌ كانت أم شرقية ـ تجمعُ بينهَا قوالبُ مشتركة، وليست ثمة تفرقةٌ إلاّ في استخدام كلٍّ منها لمقامات لها أبعادُها الموسيقيةُ الخاصةُ بها، هذا إلى أن لكلِّ بيئة إيقاعاتُها الخاصة. ومن هنا اختلط على الناس أن يُفرّقوا مثلاً

بين لحن الحركة الثالثة المينْيوتُّو السريع من سيمفونية موتسارت الأربعينَ وبين لحن الموشَّح الأَندلسي «لما بدا يتثنّى». فمنهم من يعزو هذا إلى توارد الخواطر هنا وهناك، على الرغم مما يفصلُ بينهما من اختلافات الزمان والمكان. ومنهم من يرى أن موتسارت قد أخذ عن الموشّح الأندلسي لتأخُّره زمنًا، على نحوما ذهب بعضُ المستشرقين إلى أن دانتي في كتابه «الكوميديا الإلهية» قد تأثّر بقصة المعراج وبرسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي، كما أفاد من إشارات محيي الدين بن عربي في وصفه للآخرة فاستوحاها جميعا فنيا في قصيدته. وما أَجْدَرَنا ونحنُ نستمعُ إلى موشّح لما بدا يتثنّى وإلى لحن موتسارت، وكذا ونحن نُطالعُ قصةَ المعراج وفردوسَ دانتي وجحيمه، أن نكونَ كعاشق الزهرة نتنسَّمُ عَبَقَها دون أن نَشُقَّ على أنفسنا في معرفة المصدرَ الذي اَستقت منه كلَّ هذا الأريج.

إن عجلةَ الحياة تدور، وليست هناك قوةٌ تستطيعُ أن تقفَ حجرَ عثَرة في سبيلَ دورانها. وإن بناءَ العملِ الفني على أساس من التراث هو في الواقع إقامَةٌ له على أسس إنَسانية عريقة وقيمٍ ثقافية حيّة رصينة. ومن هنا لا يجوزُ لنا أَن نُضحّي بالتراث القومي بحجّة التطور، أو نَجْمُدَ بدعوى الحفاظ على التراث،

وإنما نقتحمُ مجالا يجمعُ بين التراث والتطور. فلقد أثبتت التجاربُ الإنسانيةُ المعاصرةُ أن ثمة منهجا وَسَطًا يجمعُ بين الاهتمام بالقديم والجديد بصورة لا تناقضَ فيها ولا اضطراب. فكما نُقسِّمُ الزمنَ أطوارا، علينا ـ كما يقولُ جبران ـ أن نَدَعَ الحاضرَ يُعانقُ الماضي بالذِّكرى، ويُطوِّقُ الغدَ بالحنين. وقد كان ذلك هو المسارَ الذي اتخذته حركةُ النَّهضة الأوربية خلالَ القرن الخامسَ عَشَر التي عكفتْ على دراسةَ الحضارة اليونانية واستلهامها، فأعادت الحياةَ إلى آلهة الإغريق الوثنيين، ولكنها نزعتْ عنهم صفةَ الألوهية. ولقد قرأنا كيف كان المثّالُ الإغريقي الشهيرپراكستيلس الذي عاش في القرن الثالث ق. م يصوغُ تماثيلَ عدّة لأفروديتي بوصفها ربّةَ الجمال التي كان عميقَ الإيمان بها شأنَ جميعِ الإغريق في عصره، في حين اتجه المصورُ بوتتشيللي الذي عاش في أواخرِ القرن الخامسَ عَشَر والذي لا يَنْبضُ قلبُه بربوبية أفروديتي إلى تصويرها بوصفها نموذجًا للفتنة والغواية. وهكذا أعادها إلى الحياة بالفعل، لا إلهةً مقدّسة بل نَمَطًا فنيا بالغَ الروعة. وفي كل ناحية من نواحي الحضارة نلمسُ مثلَ هذا التناسخ الذي تَتَّخذُ فيه القيم الحضاريةُ القديمةُ بمرور الزمن صورا أخرى مغايرةً لتلك التي انبثقت عنها، حتى بات

كلُّ عصر يُعيدُ صياغةَ «مختاراته» الفنية والأدبية من العصور السالفة من زاوية رؤياه العصرية. وعلى هذا النهج أيضا ما اضطلعت به مصر عند تنفيذها لمشروع «الصَّوْت والضَّوْء» بأهرام الجيزة والقلعة ومعابد الكرنك وفيله وأبيَ سمبل، فقدّمت عروضا لآثارنا المجيدة في صورة فنية مشرقة تضمُّ في تركيبها الصورةَ والروايةَ التاريخية والأداءَ الفني والموسيقي بأسلوب عصري يُضاعفُ المتُعةَ والمعرفةَ ويُرقّقُ الذوقَ ويُهذّبُ المشاعرَ بعد أن ظلّت تلك الآثارُ القديمة دهراً حجارةً صمّاء بكماء.

إن العودةَ إلى منابع التراث القديم تكشفُ لنا عن مفاهيمَ ومأثورات استطاعت قهرَ الزمن وسوف تبقى كذلك إلى الأبد، ومنها مسرحياتُ سوفوكليس وموليير وشكسپير وغيرهم، فقد بقيتْ خالدة لأنها تُهيبُ بالإنسان أن يتسامَى فوقَ غرائزه الدنيوية ويتطهّرَ مما قد يجوس في خاطره من نزعات الشّر. وما أظنُّ إنسَانا لا تستولي على مشاعره تلكَ العبارةُ النبيلة الخالدة التي جاءت على لسان الأميرة الفتّيّة أنتيجونا أميرة طيبة في مأساة «أوديپ ملكا» حين صاحت قائلةً وهي تُطلُّ من فوق سفح الأكروپول «لم أخرجْ إلى هذا الوجود لأشاركَه حقداً وضغينة، بل لأشاركَه وُدّاً ومحبّة».



ثبت ببليوجرافى لصاحب هذه الدراسة

- موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

- القن المصري : العمارة دراسة/ طبعة أولى ١٩٧١
طبعة ثانية ١٩٩٨
- الفن المصرى : النحت والتصوير دراسة/ طبعة أولى ١٩٧٢
طبعة ثانية ١٩٩٨
- الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى دراسة/ طبعة أولى ١٩٧٦
طبعة ثانية ١٩٩٩
- الفن العراقى القديم دراسة/ طبعة أولى ١٩٧٤
- التصوير الإسلامى الدينى والعربى دراسة/ طبعة أولى ١٩٧٨
- التصوير الإسلامى الفارسي والتركى دراسة/ طبعة أولى ١٩٨٣
- الفن الإغريقى دراسة/ طبعة أولى ١٩٨١
طبعة ثانية ١٩٩٩
-الفن الفارسى القديم دراسة/ طبعة أولى ١٩٨٩
- فنون عصر النهضة «الرنيسانس والباروك» دراسة/ طبعة أولى ١٩٨٨
- فنون عصر النهضة «الرنيسانس» دراسة/ طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٦
- فنون عصر النهضة «الباروك» دراسة/ طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٧
- فنون عصر النهضة «الروكوكو» دراسة/ طبعة أولى فاخرة ١٩٩٨
-الفن الرومانى دراسة/ طبعة أولى ١٩٩١
-الفن البيزنطى دراسة/ طبعة أولى ١٩٩٢
- فنون العصور الوسطى دراسة طبعة أولى ١٩٩٢
-التصوير المغولى الإسلامي في الهند دراسة/ طبعة أولى ١٩٩١
-الزمن ونسيج النغم «من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا» دراسة/ طبعة أولى ١٩٨٠
طبعة ثانية ١٩٩٦
-القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية دراسة/ طبعة أولى ١٩٨١
طبعة ثانية ١٩٩١

–الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة/ طبعة أولى ١٩٧٨
	طبعة ثانية ١٩٩٢
–ميكلانچلو	دراسة/ طبعة أولى ١٩٨٠
– فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى	دراسة وتحقيق/ طبعة أولى ١٩٧٤
«أثر إسلامى مصور»	طبعة ثانية ١٩٩٢
– معراج نامة« أثر إسلامى مصور»	دراسةوتحقيق/ طبعة أولى ١٩٨٧
–مولع بڤاجنر	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٥
	طبعة ثانية ١٩٩٢
–مولع حَذِر بڤاجنر	دراسة نقدية/ طبعة أولى ١٩٧٥
	طبعة ثانية ١٩٩٣
– المسرح المصرى القديم	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٧
لإتيين دريوتون	طبعة ثانية ١٩٨٩
– موسوعة التصوير الإسلامى	دراسة/ طبعة أولى ٢٠٠٢
– المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية	إعداد وتحرير/ طبعة أولى ١٩٩٠
– الفن والحياة .	دراسة/ طبعة أولى ٢٠٠٢
– فنون الهند .	دراسة/ طبعة أولى ٢٠٠٢
– فنون الصين .	دراسة/ طبعة أولى ٢٠٠٢
– فنون اليابان .	دراسة/ طبعة أولى ٢٠٠٣

• أعمال الشاعر أوڤيد

– ميتامور فوزيس «مسخ الكائنات»	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٧١
	طبعة خامسة ١٩٩٧
– آرس أماتوريا «فن الهوى»	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٧٣
	طبعة رابعة ١٩٩٩

• أعمال جبران خليل جبران

– النبى . لجبران خليل جبران	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٥٩
	طبعة تاسعة ١٩٩٨

- حديقة النبى . لجبران خليل جبران	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٠
	طبعة ثامنة ١٩٩٨
- عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٢
	طبعة خامسة ١٩٩٨
- رمل وزبد : لجبران خليل جبران	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٣
	طبعة خامسة ١٩٩٨
- أرباب الأرض لجبران خليل جبران	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٥
	طبعة رابعة ١٩٩٨
- روائع جبران خليل جبران	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٨٠
«الأعمال المتكاملة»	طبعة ثانية ١٩٩٠
- كتاب المعارف لابن قتيبة	دراسة وتحقيق/ طبعة أولى ١٩٦٠
	طبعة سادسة ١٩٩٢
- إنسان العصر يتوّج رمسيس	تأليف/ طبعة أولى ١٩٧١
- فرنسا والفرنسيون على لسان	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٤
الرائد طومسون . لپييردانينوس	طبعة ثانية ١٩٨٩
- إعصار من الشرق أو جنكيزخان	تأليف/ طبعة أولى ١٩٥٢
	طبعة خامسة ١٩٩٢
- العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٥٠
	طبعة رابعة ١٩٩٦
- السيد آدم : لپات فرانك	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٤٨
	طبعة ثانية ١٩٦٥
- سروال القس : لثورن سميث	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٥٢
	طبعة ثانية ١٩٧٦
- الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٤٢
	طبعة ثانية ١٩٥٢
- قائد البانزر : للجنرال جوديريان	ترجمة/ طبعة أولى ١٩٦٠

- حرب التحرير — تأليف بالمشاركة/ طبعة أولى ١٩٥١، طبعة ثانية ١٩٦٧،
- تربية الطفل من الوجهة النفسية — ترجمة بالمشاركة/ طبعة أول ١٩٤٤
- علم النفس فى خدمتك — ترجمة بالمشاركة/ طبعة أولى ١٩٤٥
- مصر فى عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء(١٨٠٠- ١٩٠٠) — دراسة/ طبعة أولى ١٩٨٤، طبعة ثانية ٢٠٠٢
- مذكراتى فى السياسة والثقافة — تأليف/ طبعة أولى ١٩٨٨، طبعة ثالثة ١٩٩٨

بالفرنسية

- Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, - "UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

- In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage. "UNESCO" 1972.
- The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.
- The Miraj - Nameh : A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to. I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Soeiety. London 1988.

أبحاث

- The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement - December 1976.
- Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration Sacrée.- La Figuration Profane.- Plastique et Musique dans l'Art pharaonique.- Wagner entre la théorie et l'application.

محاضرات

* – سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهري يناير ومارس ١٩٧٣ . انظر Annuaire du Collège de France 73e Année. Paris, 1973.

* – المشاكل المعاصرة للفنون العربية . مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ١٩٧٤

*– حرية الفنان . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

*– رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة «دولة قطر» فبراير ١٩٨٩ .

*– إطلالة على التصوير الإسلامى : العربى والفارسى والتركى والمغولى . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبوظبي . أبريل ١٩٩١ .

*– سبيل إلى تعميم مدن التكنولوچيا «تكنوپوليس» فى العالم العربي . بحث مقدم إلي «ندوة العالم العربى أمام التحدّى العلمى والتكنولوچي» . معهد العالم العربى بباريس يونيه ١٩٩٠

*– الدولة والثقافة : وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبى نوفمبر ١٩٩٣

*– التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحريم . بحث ألقى فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن فى المدة من ٥ إلى٧ يولية ١٩٩٥ .

*– تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية فى پايستوم . بحث ألقى فى مؤتمر «مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصورالوسطى» المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .

*– الفن والحياة . محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٦٦ ، ثم في المجمع الثقافي . أبو ظبي . إبريل ١٩٩٦ .

*– فنون عصر النهضة . محاضرة ألقيت بمركز تكنولوچيا المعلومات للحفاظ على

التراث التابع للمركز الإقليمى لتكنولوچيا المعلومات وهندسة البرامج . القاهرة . مارس ١٩٩٧ .

*- التطهّر النفسى من خلال الفن . محاضرة ألقيت بدعوة من مجلة الطب النفسى [محاضرة عكاشة] بفندق مريديان القاهرة يولية ١٩٩٧

*- طراز الباروك . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبوظبي . نوفمبر ١٩٩٧

* - طراز الروكوكو . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبو ظبي . أبريل ١٩٩٩ .

رقم الإيداع ١١١٩٣/٢٠٠٢
الترقيم الدولى 5 - 0835 - 09 - 977

مطابع الشروق
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى - ت.٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس:٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ـ٨١٧٢١٣ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)





دار الشروق
القاهرة: ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب: ٣٣ البانوراما - تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
http:\\www.shorouk.com email: dar@shorouk.com